

El teatro de Tawfīq al-Ḥakīm: un género literario y su legitimación

M^a Antonia MARTÍNEZ NÚÑEZ

BIBLID [0544-408X]. (1997) 46; 207-228

Resumen: El presente artículo tiene como objetivo analizar el teatro de Tawfīq al-Ḥakīm, especialmente por lo que se refiere al interés inicial del autor por convertirlo en un género de la literatura árabe y su intento posterior de que alcance la más amplia difusión. También se aborda la permanente experimentación literaria de al-Ḥakīm y su necesidad de conectar la nueva forma literaria con ciertas manifestaciones del *turāṭ*.

Abstract: This article tries to analyse the Tawfīq al-Ḥakīm theatre, specially because the author is interested in converting it in a genre of the Arabic literature and afterwards, he tries the theatre to get the most extensive diffusion. Besides, the text deals with the permanent literary experimentation of al-Ḥakīm and his need to connect the new literary form with certain manifestations of the *turāṭ*.

Palabras clave: Tawfīq al-Ḥakīm. Teatro. Forma literaria. *Turāṭ*.

Key words: Tawfīq al-Ḥakīm. Theatre. Literary form. *Turāṭ*.

Al abordar el estudio del teatro árabe -y del egipcio en particular- resulta imprescindible, desde mi punto de vista, la referencia a Tawfīq al-Ḥakīm; y ello por el papel preponderante de este autor, y su incidencia, tanto en la génesis de esta forma del discurso literario en el mundo árabe contemporáneo, como en el posterior desenvolvimiento de la misma.

La amplia y variada producción dramática de Tawfīq al-Ḥakīm y su constante preocupación por convertir el teatro árabe en un género de la "literatura culta" y por legitimarlo en la tradición propia, justifican asimismo su obligada mención.

A pesar de que nadie ignora la rigidez que entraña el intento de clasificar en función de los géneros literarios una obra como la de al-Ḥakīm, intencionadamente poco delimitada en ese sentido, sí se puede afirmar que el teatro representa el

50% del total de su producción¹, al que habría que añadir toda una serie de "narraciones dramatizadas" y de "ensayos dialogados", escritos por el autor durante un dilatado periodo de tiempo: desde las primeras décadas del siglo XX hasta los años ochenta. Junto a la cuantía, es de destacar la diversidad de temas, de técnicas y recursos formales y de extensión de estas obras. Por ejemplo, con respecto a la extensión, van desde las muy largas, como *Muḥammad*² con 485 páginas, a las muy breves en un solo acto, especie de bocetos de obras dramáticas.

Sin embargo, el objetivo del presente estudio no consiste en analizar los múltiples e interesantes aspectos globales o parciales de reflexión que puede ofrecer la amplia y variada producción dramática de Tawfiq al-Ḥakīm en sí misma, sino las afirmaciones y consideraciones que el propio autor ha vertido explícitamente en sus numerosos ensayos sobre la actividad teatral en Egipto, sobre el teatro como género de la literatura árabe contemporánea y sobre la necesidad de legitimarlo en la tradición propia a fin de convertirlo, en última instancia, en otra de las formas de la literatura nacional egipcia.

Tal vez, el hecho de que su producción dramática sea la más abundante explique, a su vez, el que el teatro se haya convertido también en el objetivo prioritario de las más numerosas y variadas reflexiones por parte del autor. Evidentemente no pretendo la exhaustividad en la presentación de sus afirmaciones, ni siquiera de los diversos temas que aborda en las mismas, pues esto excedería ampliamente los límites de este artículo. Sólo me he planteado hacer una selección de aquellos planteamientos que considero más significativos y más ajustados a la problemática arriba esbozada.

En primer lugar, empezaré por referirme a la forma en que al-Ḥakīm valora la actividad teatral en el Egipto de la década de los veinte y principios de los años treinta; es decir, en los inicios de su producción literaria. Los comentarios relativos a dicha situación aparecen recogidos en gran cantidad de escritos del autor, pero alude a ellos insistentemente en dos obras que tienen en común su carácter de epistolarios: *Zahrat al-`umr* (El Cairo, 1943), donde reúne las cartas que él

1. Cfr. J. Fontaine. *Mort-resurrection. Une lecture de Tawfiq al-Ḥakīm*. Túnez, 1978, p. 39.

2. Cfr. J. Landau. *Etudes sur le théâtre et le cinéma arabes*. Trad. de F. Le Clearch. París, 1965, p. 126. Landau se pregunta si no será ésta la obra de teatro más larga no sólo de al-Ḥakīm, sino también de todo el teatro árabe.

mismo remitió a su amigo francés André durante su primera y prolongada estancia en Francia y después de su vuelta a Egipto³; y *Min wāqū' rasā'il wa-waṭā'iq* (El Cairo, 1975)⁴, en la que presenta una serie de documentos oficiales y de cartas que intercambió con familiares, amigos literatos y gente del teatro, referidos también a los primeros años de su actividad literaria.

A través de estos escritos, al-Ḥakīm nos hace ver la precariedad económica de aquéllos que se dedicaban al teatro, tanto autores como directores y actores, y el desprecio que recibía este nuevo género literario en el Egipto de principios de siglo.

En *Min wāqū' rasā'il wa-waṭā'iq* comienza con una alusión a la escasa remuneración que conseguían los autores por la representación de sus obras, lo cual les hacía imposible vivir de su actividad⁵. Más adelante, incluye una carta que le remitió su padre, Ismā'īl al-Ḥakīm, notificándole que le había conseguido un trabajo en los tribunales mixtos. En ella le insistía en que la dedicación al teatro no era suficiente para vivir y le aconsejaba y pedía que no sacrificase su futuro por algo que la gente no comprendería⁶, consejo que evidentemente Tawfīq al-Ḥakīm no siguió. En otro artículo⁷ insiste en las dificultades económicas de los autores de teatro, no sólo por la exigua remuneración establecida, sino porque los empresarios se retrasaban habitualmente en el pago de sus honorarios, y al-Ḥakīm tenía sobre esto su propia experiencia, pues, como se sabe, algunas de sus primeras obras fueron representadas, aunque no llegaron a publicarse⁸.

3. Según al-Ḥakīm, son unas cartas auténticas, redactadas durante su juventud primero en francés y luego traducidas por él y publicadas en árabe. Lo interesante es que muchas de ellas constituyen auténticos ensayos sobre la literatura árabe y sobre la actividad literaria en Egipto.

4. El título completo era: *Ṣafahāt min al-ta'rīj al-adabī li-Tawfīq al-Ḥakīm. Min wāqū' rasā'il wa-waṭā'iq*. Fue reeditada en 1977 con el título: *Waṭā'iq min kawāḥis al-udabā'*.

5. *Min wāqū' rasā'il*, pp. 9-10.

6. *Ibidem*, pp. 11-14.

7. T. al-Ḥakīm. "Ayyāmu-hā: kunna yatahamasna tumma yatrūkna lī l-makān". *Uktūbir*, 227 (1/III/1981), pp. 12-13.

8. Estas obras son: *al-'Arīs*; *Jātim Sulaymān* (escrita en 1923); *Amnūsa* (escrita en 1922), representadas las tres en 1924; *'Alī Bābā*, representada en 1926, y todas ellas por la Compañía 'Ukāša; y *al-Mar'a al-ḡadīda* (escrita en

La situación de precariedad y rechazo se debía en gran medida al desprestigio de la actividad teatral en las primeras décadas del siglo XX. En *Zahrat al-`umr* relata a su amigo André cómo fueron sus comienzos en el arte y la literatura, explicándole que, aunque era abogado, se unió al grupo de los actores, de los que afirma eran denominados entonces con el término *mušajjišūn* o "personificadores". Y dice textualmente: "la verdad es que ellos en Egipto no constituían ningún grupo respetable". En cambio, los que escribían sobre política conseguían rápidamente fama y respeto: "Si yo hubiese obrado así, mi familia habría sentido alguna satisfacción por mí, pues la diferencia entre el oficio de los políticos y el de los actores es enorme en Egipto"... "Aquí estoy sin fama ni renombre mientras lucen los nombres de los que eligieron el otro camino respetable"⁹.

También informa a André de que la actividad literaria en general y el teatro en particular eran menospreciados sobre todo en el ámbito judicial y se queja por no poder conversar con nadie de esos temas literarios, los que a él realmente le preocupaban, en su ambiente judicial¹⁰. En ese sentido es suficiente citar la anécdota que narra el autor sobre su encuentro en Tanta, donde ejercía el cargo de *nā'ib*, con un juez que había presenciado en El Cairo la representación de alguna de sus obras y su temor a que lo descubriera ante sus compañeros de trabajo¹¹.

Ante esa situación, opina que el problema radica fundamentalmente en que el teatro en su país ni era literatura ni estaba considerado como tal, y todos sus esfuerzos irían encaminados a conseguir ambos objetivos.

En un artículo, ya citado y publicado en 1981 en la revista *Uktūbir*, rememora los problemas del teatro egipcio en esas fechas y afirma: "Era evidente para mí, por lo que había visto en Europa, que el teatro era venerado allí porque la obra dramática se consideraba como una rama de la literatura. Estaba seguro de que el teatro no sería respetado en nuestro país sino cuando nosotros también pusiéramos la obra de teatro en el ámbito de la literatura respetable"¹². Y en *Zahrat al-`umr* explicita: "¿Comprendes ahora, André, por qué no espero ningún

1923), representada en 1936 y publicada por primera vez en 1956 en el volumen *al-Masrah al-munawwa`*.

9. T. al-Ḥakīm. *Zahrat al-`umr*, pp. 21-22.

10. *Ibidem*, p. 242.

11. *Ibidem*, pp. 244-245.

12. T. al-Ḥakīm. "Ayyāmu-hā: kunna yatahamasna...", p. 12.

éxito?...Porque la representación (*tamfīl*), en nuestro país, o la < personificación > (*tašfīṣ*, y él entrecomilla el término), incluso hoy, está lejos de la literatura, pues la obra de teatro entre nosotros es algo que se representa, pero no se lee. La obra de teatro entre nosotros no puede ser leída porque se basa en simples conversaciones emotivas, en los movimientos y las sorpresas"... "No conoce aún el diálogo basado en los pilares del pensamiento, la literatura y la filosofía. Pero si existiera este diálogo literario, ideológico y apto para la lectura ¿cuál sería la posición de la literatura con respecto a él?"¹³.

Así, pues, en su opinión, el rechazo hacia la representación o la "personificación" no se debe sólo a la actitud del público, sino también a la forma en que se llevaba a cabo la representación y al propio carácter de los textos y las obras representadas: esencialmente farsas y melodramas. En el *Bayān* de su obra *al-Ṣafqa* dice: "La obra de teatro que nuestro público acostumbra a aplaudir o es cómica, hundiéndose en el ridículo, o es triste, hasta el punto de provocar el llanto. En ambos casos estamos muy lejos del teatro auténtico"¹⁴. En el mismo texto se pronunció también, entre otros asuntos, sobre la dificultad de encontrar actores capaces de llevar a cabo una representación natural y sin exageraciones¹⁵.

Por consiguiente, al-Ḥakīm reacciona ante el teatro que, según él, sólo hace reír o llorar, dirigiéndose exclusivamente a las fibras sensibles del público. Y es que en este teatro egipcio de principios de siglo, un teatro popular, sin duda, afloraba lo que se denomina "conciencia melodramática"; es decir, ese nivel, constatable en las diferentes literaturas, mediante el cual se despliegan los mismos valores ideológicos que en la llamada literatura culta, pero en esquema y sin problematizar.

Pues bien, Tawfīq al-Ḥakīm se opone a esta ingenua facilidad y con plena consciencia pretende educar el gusto del público a través de un teatro culto y digno de ser considerado como literatura y arte. Frente a ese "teatro que se representa, pero no se lee", él propone que la nueva literatura teatral se estructure en torno a un diálogo apto para la lectura y basado en "los grandes pilares del pensamiento y la filosofía". En definitiva, su objetivo, como él mismo expone es: "concederle

13. T. al-Ḥakīm. *Zahrat al-`umr*, p. 194.

14. T. al-Ḥakīm. *al-Ṣafqa*. El Cairo, 1956, p. 163.

15. *Ibídem*, p. 164.

al diálogo un valor literario exclusivo para ser leído, dado que es lite-ratura y pensamiento"¹⁶.

En una entrevista concedida por el autor a Muḥammad Ṭawīl¹⁷, afirmaba: "Empecé por escribir obras de teatro contemporáneas, por lo que se exigía que las palabras en ellas estuvieran en la lengua que hablaba el pueblo"... "Después, cuando quise que el teatro fuese una parte de la literatura"... "las compuse para que estuviesen en el ámbito de la literatura árabe escrita. Por esto no me presenté con ellas en los escenarios, sino que las llevé a las imprentas, tanto si eran modernas, como históricas, legendarias o ideológicas, porque originariamente estaban preparadas para la imprenta, no para la representación, para leerlas no para presenciarlas. Su objetivo, como dije, era entrar en el dominio de la literatura árabe".

De estas afirmaciones se infiere que al-Ḥakīm identifica, por un lado, género literario culto y discurso para ser leído y, por otro y en consecuencia, que identifica también literatura respetable con escritura y ésta con el registro culto de la lengua, aunque él defiende y utilice una lengua *al-fuṣḥā* simplificada, desmitificada y desprovista de todo amaneramiento. También se infiere que de ese objetivo prioritario -convertir el teatro en literatura- deriva en gran medida su preferencia por las temáticas intelectuales o filosóficas, que él estima como las realmente literarias, y el uso habitual, aunque no exclusivo, de la lengua *al-fuṣḥā* simplificada como vehículo de expresión literaria.

El análisis de los diferentes registros de lengua utilizados por al-Ḥakīm, su relación con el contenido de las obras y con el público al que iban dirigidas, así como las justificaciones esgrimidas por el autor al respecto, caen evidentemente fuera del objetivo específico de este artículo, pero sí quiero señalar que esa identificación entre literatura y lengua escrita, por un lado, y producciones populares y oralidad, por otro, aunque no es exclusiva de los países árabes, sí se evidencia y está acentuada en éstos. El motivo, entre otros, hay que buscarlo en la situación de diglosia existente y también en la tradicional valoración y sublimación, en detrimento del registro oral, del amplio y multiforme legado clásico árabe-islámico y de la lengua usada para su transmisión por escrito. Sin embargo, esta ecuación

16. T. al-Ḥakīm. *Zahrat al-`umr*, p. 239.

17. M. Ṭawīl. "Ṣūra taḍkāriyya...wa-naḥnu natakallam". *Uktūbir*, 159 (2/XI/1979), pp. 28-29.

no se puede admitir de manera rotunda, pues hay literaturas populares en lenguas clásicas y literaturas en lengua dialectal que no pueden ser consideradas como populares.

Sea como fuere, el hecho mismo de la identificación es lo importante, en mi opinión, ya que incidirá de forma decisiva también en la insistentemente declarada despreocupación del autor -al menos durante gran parte de su actividad literaria- por la representación y la puesta en escena de sus obras.

No obstante, y a pesar de que en el teatro de al-Ḥakīm está subrayado al máximo el valor de la palabra, del diálogo entre personajes, y disminuido el de espectáculo-espectación -como ocurre en el teatro de Racine-, este hecho no implica, frente a la opinión de gran parte de la crítica, el que tal tipo de "teatro para ser leído" sea menos representable, o menos teatro, que el que se escribe aparentemente con el objetivo primordial de la representación. Todo lo más que sus características concretas pueden indicar es que este tipo de producción se dirige a un sector de público determinado, sea éste espectador y/o lector, a la élite social, en suma. La despreocupación de al-Ḥakīm por la escenificación es semejante a la que mostraba, por ejemplo, Valle Inclán y, sin embargo, nadie duda de la teatralidad de su producción. Y es que en el hecho teatral confluyen varios niveles: el del texto literario, con sus rasgos especiales que lo distinguen de otras formas literarias, y el de la escenificación, que comparte con algunas manifestaciones tradicionales de espectáculo. Sin embargo, no es imprescindible que la autoría del texto se extienda e incida en el otro nivel.

Así, en el prólogo de *al-Malik Ūḏīb* (El Cairo, 1949) se muestra feliz al comprobar que los lectores han considerado *Ahl al-Kahf* como una "obra de la literatura árabe" y sobre la misma obra afirma: "Es una obra artística basada en el diálogo; un diálogo literario sólo para ser leído, pues no se me ocurrió elaborarlo para ser representado... la palabra *tašjīṣ*, que me expuso a la injuria en mis comienzos literarios, resuena aún en mis oídos"¹⁸. En contraste con esa opinión del autor, *Ahl al-kahf* fue representada el 3 de diciembre de 1935, en el debut de la Compañía Nacional de Teatro, con gran éxito de público, pero sin que al-Ḥakīm asistiera a la representación¹⁹.

18. T. al-Ḥakīm. *Zahrat al-`umr*, p. 293.

19. Cfr. A. al-R. Sidky. "Le théâtre arabe. Introduction". *La Revue du Caire*, XXXI, 157 (febrero de 1953), p. 171.

Algo parecido sucedió con *Šahrazād* (El Cairo, 1934)²⁰ y otras obras de al-Ḥakīm representadas con éxito, pero consideradas de contenido *dihmī* o intelectual y, por ende, como obras de teatro para ser leídas.

De esta ecuación entre temáticas *dihnīes* y escritura, se ha deducido, siguiendo las afirmaciones del propio autor, la incapacidad de este tipo de obras de al-Ḥakīm para la representación²¹. Sin embargo, el contenido concreto no afecta al género teatral mismo, entendido como la forma del discurso literario en la que mejor se tipifica la noción de "comunicación" intersubjetiva, la vertiente pública del sujeto-personaje, en definitiva, y esto independientemente de que al-Ḥakīm al escribir ese teatro se guiara por una intención distinta: el deseo de otorgarle al nuevo género la consideración de literatura culta y respetable; algo que consiguió pronto, según se desprende, por ejemplo, de la valoración que realizó Ṭāhā Ḥusayn²² sobre *Ahl al-kahf* y *Šahrazād*, tras la publicación de ambas, o la expresada por Naḡīb Maḥfūz, quien opina que *Ahl al-Kahf* es una obra maestra del teatro y de la literatura universales²³.

20. *Šahrazād* fue representada en forma de opereta, con música de Sīdī Darwīš y puesta en escena de Zākī Ṭulaymāt, en 1942, año en que la Compañía Nacional de Teatro pasó a denominarse Compañía Egipcia del Teatro y de la Música, tras su remodelación. Cfr. T. al-Ḥakīm. *Sheherezada. Poema dramático en siete cuadros*, versión y estudio P. Martínez Montávez. Madrid, 1977, pp. 22-23; y J. Samsó. "Teatro árabe actual". *Revista de la Universidad Complutense*, XXVII, 114 (octubre-diciembre 1978), p. 298. La pervivencia de la puesta en escena con acompañamiento musical se produjo por un intento de fundir la opereta bufa - medio sainete, medio canción-, que era muy grata al público, con el teatro culto. Cfr. J. Berque. *Los árabes de ayer y de mañana*. Méjico-Buenos Aires, 1964, p. 295.

21. Así lo entiende, por ejemplo, J. Landau. *Etudes*, pp. 124-129; F. Dawwāra. *Fi l-naqd al-masrahī*. El Cairo, 1965, pp. 267-268; M. Mandūr. *Masrah Tawfiq al-Ḥakīm*. 2^a ed. El Cairo, s.d., pp. 36-38; G. Šukrī. *Mudakkirāt taqāfa taḥṭaḍir*. El Cairo, 1970, p. 236; o N. Saada. *Realisme, idealisme et symbolisme dans l'oeuvre de Tawfiq al-Ḥakīm*. Aix-en-Provence, 1971.

22. T. Ḥusayn. *Al-Ḥakīm y el teatro egipcio*. Trad. A. Ramos Calvo. En T. Husayn. *Ensayos de crítica literaria*, prólogo P. Martínez Montávez. Madrid, 1983, pp. 107-123.

23. Cfr. M. Villegas. "Dos opiniones, dos actitudes, dos experiencias del teatro". *Almenara*, 3 (1972), p. 217.

Pero al margen de la problemática de la representación y junto a la identificación literatura respetable y culta con escritura, y en relación con ella, lo que se desprende de éstas y otras muchas afirmaciones de al-Ḥakīm es la importancia que le concede a la propia literatura y a la función que la misma ha de desempeñar en su entorno. No se podría entender el interés de al-Ḥakīm por convertir el teatro en un género literario sin hacer una breve referencia a esta cuestión fundamental.

A lo largo de su dilatada producción Tawfiq al-Ḥakīm ha vertido numerosas reflexiones acerca de la literatura y de la actividad literaria; reflexiones que se resumirían, en mi opinión y a grandes rasgos, en dos puntos²⁴: 1º la concepción de la literatura en tanto que arte y éste como la expresión genuina de la sensibilidad colectiva o del "espíritu de la nación", del denominado por él como *rūḥ Miṣr* ("el espíritu de Egipto")²⁵, y 2º la noción de literato, de sí mismo, como genio-creador o autor-profeta que puede captar de forma óptima dicho espíritu mediante su sensibilidad creadora.

La literatura como arte, con sus inevitables matices estéticos y técnicos, pero también didácticos, en tanto que forma idónea de dar a conocer esa sensibilidad colectiva, esa "verdad" nacional, constituye una idea básica que el autor recoge

24. Un análisis detallado de estas cuestiones, en M^a A. Martínez Núñez. *El teatro de Tawfiq al-Ḥakīm. Sensibilidad/razón: una de las claves de su coherencia literaria*. En *Teatro árabe. Teatros árabes*, prólogo y coordinación P. Martínez Montávez. Granada, 1992, pp. 37-68.

25. Cfr. T. al-Ḥakīm. *Miṣr bayna `ahdayn*. El Cairo, 1983, especialmente el capítulo: *Rūḥ Miṣr bayna `ahdayn*, pp. 13-19.

del modo más expresivo en su obra *Fann al-adab*²⁶ o en *Bayna al-fikr wa-l-fann*²⁷. La noción de literato como artista, *fannān*, como genio-creador, "mitad hombre, mitad Dios"²⁸, según sus propias palabras, ser superior y singular, siempre atento a los dictámenes de su sensibilidad artística, aislado de su entorno, pero también libre para desarrollar su capacidad, para experimentar, en suma, como le dicte su intuición y su arte, aparece reiteradamente en sus ensayos y es el tema central de un buen número de sus relatos y obras dramáticas, como *Pig-malión*²⁹, *Bayna al-ḥulm wa-l-wāqī*³⁰, *al-Jurūʿ min al-ʿanna*³¹, aunque el mejor exponente de la misma lo constituye su obra *Min al-burʿ al-ʿāyī*³².

Sin embargo, ambas concepciones, básicas y dinamizadoras del quehacer literario de al-Ḥakīm, no son exclusivas de él, sino que, como se sabe, constituyen los ejes ideológicos fundamentales del romanticismo, en definitiva, de la configuración del discurso literario nacionalista, a saber: el entusiasmo por el *Volksgeist*

26. Publicada en El Cairo, 1956 y en la que se recopilan una serie de ensayos sobre la literatura en tanto que arte y sobre el teatro como literatura. Sobre la literatura afirma, entre otras cosas: "La literatura refleja y conserva los valores existentes en el hombre y la nación. Es la que contiene y transmite las llaves de la consciencia que existen en la personalidad de la nación y del hombre; esa personalidad en la que se ponen en contacto los distintivos del pasado del presente y del futuro"... "El arte es la cabalgadura viva y fuerte que transporta a la literatura a través del tiempo y el espacio. La literatura sin arte es como un mensajero sin caminos en el viaje de la eternidad. El arte sin literatura es una grandeza descuidada sin impulso ni meta"... "Mi intención fue siempre reunir al mensajero con sus caminos"... "Siempre consideré la literatura con el arte y el arte junto con la literatura, por eso titulé este libro < El arte de la literatura > ", p. 1.

27. Publicada en El Cairo, 1976.

28. T. al-Ḥakīm. *Zahrāt al-ʿumr*, p. 139.

29. Publicada en El Cairo, 1942. Cfr. L.-W. Deheuvels. "Tawfīq al-Ḥakīm, Pygmalion et le théâtre de l'esprit". *Arabica*, XLII (1995), pp.1-55.

30. Incluida en *Aḥd al-Šayfān*. El Cairo, 1938, pp. 102-119.

31. Escrita en 1928 con el título *al-Mulhima* y publicada primero en la colección *Masraḥiyyāt Tawfīq al-Ḥakīm*. El Cairo, 1937, pp. 1-110, y después en el volumen *al-Masraḥ al-munawwaʿ*. El Cairo, 1956, pp. 351-416.

32. Publicada en El Cairo, 1941. En torno a esta obra de al-Ḥakīm se desarrolla el estudio de P. Starkey. *From the Ivory tower, a critical study of Tawfīq al-Ḥakīm*. Londres, 1987.

o "espíritu del pueblo" y la sublimación de la noción de sujeto en la del "yo intuitivo" o "lírico" que es el artista³³.

Pues bien, de esas nociones básicas derivan inevitablemente otras, a las que el autor se refiere también con insistencia, como la de actividad literaria en tanto que "creación artística" mediante la cual el autor se equipara a Dios o a la naturaleza, la noción de verdad oculta y alienada siempre en una apariencia o realidad engañosa y la hipervaloración de la sensibilidad como medio de acceso a esa verdad oculta, que es, en suma, la esencia nacional eterna e inalterable a lo largo del tiempo.

Una proyección inequívoca de dicha sublimación de la sensibilidad es la consideración de la poesía como manifestación artística que mejor refleja y transmite la verdad, el espíritu colectivo. En palabras del propio al-Ḥakīm, a través de la poesía "...la gente ve más allá de lo que pueden ver sus ojos, oye más de lo que pueden oír sus oídos y comprende más profundo de lo que pueden comprender sus inteligencias"³⁴. Pero al-Ḥakīm, al igual que Benedetto Croce en su *Estética*, no se refiere a lo que habitualmente y en términos estrictos se entiende como poesía, sino a todo tipo de arte en el que se muestre la captación sensible de la verdad, especificando al respecto: "No existe arte superior sin poesía; es decir, sin ese elemento mágico que hace que la gente comprenda la huella artística, cosa que no llegan a comprender con sus sentidos y sus dotes naturales". De este modo justifica su actividad como autor de teatro, cuando afirma más adelante: "El teatro es para mí un medio de expresión mejor que la poesía por que puede crear personajes, mejor que la novela porque ésta no puede librarse del parloteo"³⁵.

Por consiguiente, en opinión de al-Ḥakīm, la literatura es arte, o en otras palabras, el medio óptimo para captar la esencia colectiva, el teatro es literatura y él elige este género de entre los restantes porque es el que le permite desarrollar mejor su sensibilidad artística. Sin embargo, y como ya se ha visto, no toda obra teatral, a juicio de al-Ḥakīm, puede ser considerada literatura y arte. Para que así lo sea, ha de reunir una serie de requisitos y de características concretas.

33. Sobre la operatividad de estas cuestiones en la producción de al-Ḥakīm, cfr. M^a A. Martínez Núñez. "La visión del pasado en la producción literaria de Tawfiq al-Ḥakīm". *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, XXXIV-XXXV (1985-86), pp. 109-133.

34. T. al-Ḥakīm. *Zahrat al-`umr*, p. 180.

35. *Ibidem*, p. 180.

Y es que, si en el pensamiento de al-Ḥakīm prevalece en líneas generales la imagen típica del romanticismo del "raptus creativo", en lo relativo a los géneros concede una cierta importancia a la "elaboración técnica", al aprendizaje y dominio de los diversos géneros ya consolidados³⁶.

Tanto en *Fann al-adab* como en *Bayna al-fikr wa-l-fann* y a lo largo de diversos capítulos titulados: *al-Adab wa-l-masrah* y *Fann al-masrahiyya*³⁷ o *Fann al-qissa* y *Fann al-masrah*³⁸, el autor va desgranando su noción de *fann* como arte y como técnica simultáneamente y su concepción de los géneros literarios, los cuales, en su opinión, son estables y universales, algo ya hecho tras un largo proceso que él identifica con el desarrollo biológico³⁹: en un origen remoto nacieron, para luego crecer, desarrollarse y alcanzar posteriormente su plenitud o madurez. Es necesario que estos géneros estables sean dominados tras un proceso de aprendizaje hasta conseguir su configuración y su aceptación como formas literarias y artísticas. Al-Ḥakīm une, así, a la concepción metafísica de la literatura como reflejo de la esencia nacional, la noción del "cientismo" empirista del siglo XIX de género literario como organismo biológico, vivo y sujeto a las leyes de la evolución natural. Lo cierto es que su concepción de los géneros, unida a la de literato como genio-creador, que ha de gozar de plena libertad para realizar su tarea, le conducen a una continua búsqueda y experimentación literaria que atañe al nivel formal de los géneros literarios, pero también al lingüístico y al temático, como queda expuesto en el prólogo al volumen *al-Masrah al-munawwa*⁴⁰.

36. Si el romanticismo habla de "creación literaria" y de "raptus creativo", el tecnicismo lo hace de "producción literaria" y "elaboración técnica", si bien ambas tendencias parten de la categoría de sujeto que "crea" o "produce" una obra. No es raro que las dos variantes de una misma noción confluyan y se interrelacionen en un mismo autor.

37. T. al-Ḥakīm. *Fann al-adab*, pp. 142-147.

38. Incluidos ambos en *Bayna al-fikr al-fann*.

39. La identificación de las manifestaciones artísticas primitivas con la infancia biológica, su sencillez y pureza, así como la evolución posterior hasta la madurez, están recogidas en el capítulo *Fann al-ṭufūla* de *Bayna al-fikr wa-l-fann*, pp. 8-13.

40. Publicado en El Cairo, 1956. En él se reúnen 21 obras de teatro escritas, y algunas publicadas, previamente.

Volviendo a sus consideraciones sobre el teatro, el autor opina que los elementos fundamentales para el dominio del género dramático son: el diálogo y la configuración de los personajes.

En *Zahrat al-`umr* afirma que en literatura admira la fuerza y la perfección de la estructura, lo que él denomina "sentido de la arquitectura" y añade: "...esa fuerza de la estructura no se muestra artísticamente, con la más eximia representación, sino en el arte de la arquitectura, en la sinfonía musical y en la obra de teatro", especificando que la obra de teatro está "...más necesitada y más cercana a la exactitud de la estructura que la obra narrativa"⁴¹.

En ese sentido, afirma sobre el diálogo teatral: "A mí no me gusta en el arte sino la fuerza de la construcción y la firme estabilidad que de ello procede. Este es el secreto de mi interés por el diálogo teatral en literatura... Sí, eso es lo que yo llamo < sentido de la arquitectura > , esa sensibilidad arquitectónica entre cuyos resultados están: calcular y disponer las palabras con medida y apoyarse en las grandes líneas que causan impresión. Yo soy < arquitecto > literato de ese tipo que levanta un templo desnudo: columnas colosales y simétricas y nada más que eso"⁴². Por consiguiente, dicha exactitud y sencillez de la estructura sólo se consigue, a su juicio, mediante un diálogo perfectamente elaborado según una serie de leyes y principios, ese aspecto técnico que es preciso aprender y que constituye el tema central de un buen número de sus ensayos sobre literatura, como los capítulos *Fann al-masrah*, *al-Ḥiwār* y *al-Binā' de Bayna al-fikr wa-l-fann*⁴³.

En cuanto a los personajes, al-Ḥakīm piensa que deben ser caracterizados de manera que reúnan los elementos que configuran el carácter de una persona o de un individuo, distinto de los otros. Así, por ejemplo, su obra de teatro *al-Jurūy min al-ḡanna* va precedida de las siguientes palabras del autor referidas al personaje central femenino de la misma, `Inān al-Nāṭifiyya: "Esta mujer admirable, la heroína de esta historia, es obra de mi imaginación, pero desearía que existiera realmente y, si la encontrara algún día cara a cara, estoy seguro de que ella existiría en la vida de esta forma".

41. T. al-Ḥakīm. *Zahrat al-`umr*, p. 98.

42. *Ibidem*, p. 86.

43. T. al-Ḥakīm. *Bayna al-fikr wa-l-fann*, pp. 58-76.

El personaje literario ha de ser, por tanto, el reflejo del individuo real, aspecto sobre el que insiste en su epistolario *Zahrat al-`umr*⁴⁴, y algo más significativo: los personajes literarios son considerados por él tan verdaderos, o incluso como más verdaderos que los reales y a ello dedica gran parte de sus reflexiones, constituyendo el tema prioritario de algunas de sus obras.

Para reforzar esta idea al-Ḥakīm se vale de diversas tácticas, como la descripción física y psicológica de los personajes o la configuración de los mismos como algo previo a la acción, pero ante todo y como recurso más efectivo, los hace retornar permanentemente en otras obras y escritos del autor. Vuelve a aparecer Šahrayār, por ejemplo, en *al-Ḥamīr*⁴⁵, concretamente en *al-Ḥimār yufak-kir*⁴⁶, o en *Sulṭān al-ṣalām*⁴⁷, encontramos de nuevo a Priškā, la heroína de *Ahl al-Kahf*, en *Ma`a al-amīra al-gadba*⁴⁸ y especialmente es Šahrazād la que vuelve a intervenir en multitud de ocasiones, como en *al-Qaṣr al-maṣḥūr*⁴⁹ o en *Amāma ḥawḥ al-marmar* y *Ḥuqūqī `alā nafsi*⁵⁰.

Obviamente, lo primero que se desprende de este hecho es que sus personajes son seres reales que se enfrentan a su creador y al destino que les ha deparado en su obra, lo juzgan y se rebelan contra él. Sin duda, la afinidad con los personajes de Luigi Pirandello es asombrosa, aunque lo interesante en ambos casos es que ningún otro recurso puede demostrar mejor que estos personajes son la réplica literaria de los sujetos sociales o jurídicos. Y todo ello a pesar de lo mucho que se ha escrito sobre la debilidad de los personajes configurados por al-Ḥakīm, atribuida por gran parte de la crítica a la propia psicología del autor⁵¹, e insis-

44. T. al-Ḥakīm. *Zahrat al-`umr*, pp. 200-201.

45. Publicada en El Cairo en 1975.

46. Incluida, junto a otras obras de teatro, en *al-Ḥamīr* y traducida al italiano por A. di Simone. "L'asino pensa", *breve commedia satirica di Tawfiq al-Ḥakīm*. En *Rasā'il in memoria di Umberto Rizzitano*. Palermo, 1983, pp. 215-246.

47. Publicada en El Cairo, 1941.

48. Incluida en *`Ahd al-Šayṭān*, pp. 74-84.

49. Escrita en colaboración con Ṭāhā Ḥusayn y publicada en El Cairo en 1937.

50. T. al-Ḥakīm. *`Ahd al-Šayṭān*, pp. 85 y ss.

51. Esto afirma, parafraseando al propio Tawfiq al-Ḥakīm, G. Šukrī. *Mudakkirāt taqāfa taḥtadīr*, p. 236; y a lo mismo hace referencia Martínez Montóvez. *Sherezada*, p. 21, nota 2 y p. 23, nota 2, con respecto a las declaracio-

tiendo otros en que es el tipo de género literario simbolista utilizado por al-Hakīm el que le obliga a crear personajes flojos e irreales, que representan una idea general; es decir, esbozos de personajes⁵².

Sin embargo, en mi opinión, los personajes de al-Hakīm son exactamente eso: personajes de una escena, el trasunto literario de la noción de sujeto en su vertiente pública y social, ya lleven nombres concretos o sean simplemente "él", "ella", "el esposo", "el funcionario", "el reformador", etc.; ya se plantee una temática más o menos intelectual o se centre el diálogo sobre cuestiones más inmediatas. Y es que esta forma del discurso literario, el teatro, es la reproducción en ese nivel de la noción burguesa de sujeto jurídico que tiene derechos y deberes, que es libre y que contrata, pero que también piensa, siente y experimenta y, como tal, puede comunicar dichos pensamientos, sentimientos y experiencias a otros sujetos. El teatro tipifica mejor que ninguna otra forma literaria el intercambio entre diversos sujetos, o en otras palabras, la faceta social del individuo. El personaje en las obras de al-Hakīm -pensemos, por ejemplo, en Šahrazād o en cualquier otro de obras consideradas de contenido *dihmī*- es también previo a la acción y al diálogo, al intercambio de pensamientos y experiencias; es ese personaje que piensa y siente de una forma especial y que, por tanto, valora los hechos a su manera, que es distinta de la de otros personajes de la misma obra, como Šahrayār y Qamar. Todos ellos intercambian sus sensaciones y sus interpretaciones y cada uno se comporta, reacciona y valora al otro en función de su propia entidad como un "yo" diferente del "otro", como ya señalara Pedro Martínez Montáñez en su estudio introductorio a la traducción de *Sheherezada*⁵³. Desde mi punto de vista, eso es lo importante, independientemente de la mayor o menor concreción temporal y espacial o de que el diálogo se establezca sobre una problemática más o menos filosófica.

En relación con lo anterior, otro tanto se podría decir con respecto al diálogo, el otro pilar en el que se asienta, en opinión de al-Hakīm, el teatro como género literario. Efectivamente, el diálogo, como acto de comunicación intersubjetiva, tiene su lugar más típico en el teatro. Es cierto que el intercambio entre sujetos queda también recogido en otras formas literarias, como la epistolar, pero

nes de Jaroslav Oliverius.

52. J. Landau. *Etudes*, p. 129.

53. P. Martínez Montáñez. *Sheherezada*, pp. 28 y 32.

mientras en las cartas se finge atender sólo a la comunicación dejando al sujeto fuera, en el teatro se incluye plenamente al sujeto-personaje en su relación con los demás. Es más, en el texto teatral esa relación se concreta precisamente a través del diálogo, la acción se convierte en diálogo.

Sin duda al-Ḥakīm poseía una gran habilidad para el diálogo y, como se sabe, el mismo ocupó un lugar sumamente importante en toda su producción literaria, no sólo en la dramática, pero es en esta última donde adquiere toda su fuerza expresiva y su mayor efectividad. En sus obras de teatro al-Ḥakīm filtra toda la información que el lector/espectador debe poseer a través del intercambio de opiniones y puntos de vista entre los distintos personajes. Una escena que se desarrolla en un momento determinado es comprendida y analizada en la siguiente o siguientes mediante la valoración que de ella hacen los distintos personajes al comunicarse entre sí. Así, pues, el lector/espectador sólo comprende la acción a través de la interpretación que de la misma ofrece el personaje⁵⁴.

Sin embargo, y a pesar de habersele reconocido su maestría en este terreno, también se le ha reprochado a al-Ḥakīm la escasez de concesiones al público⁵⁵, tanto por los temas de algunas de sus obras, como por el abuso de largos monólogos, en suma, el hacer un teatro más para el lector que para el espectador.

Es cierto, como ya ha quedado dicho, que durante gran parte de su actividad literaria al-Ḥakīm centró su interés prioritariamente en el texto literario y sus dos elementos básicos: el diálogo y los personajes, desentendiéndose en gran medida del otro plano del hecho teatral: la puesta en escena y la representación. No obstante, este hecho no impedía la representación de sus obras ni implicaba una despreocupación absoluta y total por su parte ante dicha problemática.

Durante los años treinta, cuando tienen lugar las primeras representaciones de sus obras, el autor se manifestó sobre las dificultades derivadas del acompaña-

54. Hablando de *Šahrazād*, Martínez Montávez hace referencia a este hecho. Cfr. *Sheherezada*, p. 26. Pero lo mismo sucede en otras muchas obras del autor, como *al-Jurūy min al-ġanna* o *al-Ayḏi al-nā`ima*, incluida también en *al-Masrah al-munawwa`* y escrita en 1954.

55. Esa es la opinión mantenida por Ṭāhā Ḥusayn acerca de *Ahl al-kahf* y sobre todo de *Šahrazād*, aunque también valora sus virtudes, definiéndola como "Una obra artística perfecta, deliciosa, de factura delicada, de brillantes imágenes, una creación, en fin, de vigencia muy duradera". Cfr. Ṭ. Ḥusayn. *Tawfiq al-Ḥakīm y el teatro egipcio*, pp. 121-122.

miento musical por la ausencia de un sistema que anotase las composiciones⁵⁶, limitándose su participación en el mejor de los casos a explicar a los actores y actrices cómo debían entender sus respectivos personajes y en alguna ocasión, como cuando se representó *Sirr al-muntaḥira*⁵⁷ en 1936, a intervenir en la elección de los actores, pero en su calidad de Director de Investigaciones de Ministerio de Educación⁵⁸.

Por otra parte, y a pesar del desinterés declarado por el propio al-Ḥakīm, en algunas de sus obras se detecta una cierta preocupación por la puesta en escena, un deseo de incidir y condicionar determinados detalles de la misma. Pensemos, por ejemplo, en la descripción de decorados y vestuarios que acompañan a las distintas escenas en obras como *al-Jurūy min al-ḡanna* o *al-Ayḍi l-nā`ima*, a través de los cuales configura el ambiente escénico en que debe desarrollarse la acción. Es más, estas aclaraciones marginales del autor van seguidas de referencias explícitas a las mismas por parte de los personajes; referencias al vestuario, a la distribución del espacio, a la ubicación del mobiliario, etc.. Todo esto obliga a recrear el ambiente deseado por el autor. Otro ejemplo lo proporciona el recurso de la "la obra dentro de la obra"; recurso ya familiar en el teatro desde *Hamlet*, cambiado por Pirandello en *Seis personajes* y teorizado por B. Brecht como uno de los "efectos Verfremdung", o técnicas de distanciamiento para evidenciar el "engaño teatral". Dicho recurso, utilizado por al-Ḥakīm asiduamente y a lo largo de su producción dramática, desde *al-Qaṣr al-maṣḥūr*, por ejemplo, hasta *al-Himnār yufakkir*, le permite también describir, a través de uno de los personajes que hace de presentador-narrador, el ambiente y determinados detalles escénicos.

Sin embargo, se puede afirmar que hasta los años cincuenta al-Ḥakīm no se muestra decidida y explícitamente interesado por la puesta en escena. Es en 1956, en el *Bayān* a su obra *al-Ṣafqa*, cuando al-Ḥakīm pretende resolver algunos problemas técnicos relativos al teatro y entre ellos el de la puesta en escena. Ante el problema de la escasez de teatros, plantea como solución la puesta en escena y la representación en cualquier espacio abierto, sin necesidad de decorados ni de

56. T. al-Ḥakīm. "Ayyāmu-hā: kunna yatahamasna...", p. 12.

57. Escrita en 1929 y publicada por primera vez en el volumen *Masraḥiyyāt Tawfīq al-Ḥakīm*. El Cairo, 1937, con el título *Ba`da al-mawt*, cambiado más tarde por el de *Sirr al-muntaḥira* con el que se publicó en 1956 en *al-Masraḥ al-munawwa`*, pp. 9-78.

58. T. al-Ḥakīm. "Ayyāmu-hā: kunna yatahamasna...", p. 12.

vestuario ni de escenario⁵⁹. Coincidiendo con la publicación de *al-Ṣafqa*, al-Ḥakīm redactó un informe -encargado por el Comité de Teatro, dependiente del Consejo Superior de Artes y Letras que fue creado ese mismo año de 1956- en el que sugería, en contraste con la precariedad de medios que él detectaba en el teatro egipcio, la necesidad de llevar el teatro a todos los barrios y pueblos, empleando todos los recursos disponibles y esencialmente la responsabilidad de educar el gusto del público para que disfrutara del arte bajo todas sus formas⁶⁰.

En ese mismo *Bayān* de *al-Ṣafqa*, al-Ḥakīm abordaba otro problema íntimamente ligado al de la representación: el de la lengua⁶¹, sobre el que propugna la creación de una lengua única para el teatro egipcio y árabe, "una lengua correcta que pueda comprender cualquier generación, en cualquier parte y cualquier tiempo", pero que a la vez "pueda hablarla la gente". Se trata de la búsqueda de una lengua intermedia, la denominada "tercera lengua", que el autor conecta con la necesidad de una mayor difusión -entre las distintas clases sociales- de su producción teatral. El mismo planteamiento es retomado y ampliado por el autor en 1966 en el epílogo de su obra *al-Warṭa*, en la que insiste en la necesidad de unificar para el teatro los dos registros del árabe, el escrito y el oral, con el único objetivo de, según sus propias palabras, "eliminar la separación entre las distintas clases sociales" y "crear una nación unitaria en el pensamiento y en la acción"⁶².

Este evidente cambio de actitud, experimentado por al-Ḥakīm, hay que ponerlo, sin duda, en relación con el cambio experimentado también en Egipto a partir de la revolución de los Oficiales Libres de 1952 y el decidido entusiasmo inicial del autor por los ideales socialistas y panarabistas puestos en marcha⁶³;

59. T. al-Ḥakīm. *al-Ṣafqa*, p. 163.

60. Cfr. las noticias culturales de la revista *MIDEO*, 3 (1956), pp. 439-440.

61. T. al-Ḥakīm. *al-Ṣafqa*, el apartado titulado *Muškilat al-luga*, pp. 161-162.

62. T. al-Ḥakīm. *al-Warṭa*. El Cairo, 1966, pp. 189-198; y G. Montaina. "Tawfiq al-Ḥakīm e il problema della terza lingua". *Oriente Moderno*, 53 (1973), pp. 742-755. Montaina ofrece la traducción al italiano de este epílogo.

63. Sobre la evolución de la postura de al-Ḥakīm ante el nasserismo, cfr. P. Martínez Montávez. "Náser en el banquillo. Revisionismo literario en Egipto". *Historia 16*, 3 (julio de 1976), pp. 130-134; del mismo autor. *De nuevo originalidad, polémica y permanencia de Tawfiq al-Ḥakīm*. En *Exploraciones en literatura neoárabe*. Madrid, 1977, pp. 205 y ss.; y M^a A. Martínez Núñez. "La temática socio-política en la producción literaria de Tawfiq al-Ḥakīm: ¿Indiferen-

pero, asimismo, responde a su convicción de que el teatro en Egipto ya ha llegado a su madurez, ya es literatura y arte, y merecedor, por tanto, de la mayor difusión posible, para cumplir su función última de educar el gusto del público.

Este es realmente uno de sus objetivos cuando teoriza sobre la puesta en escena en su ensayo *Qālabu-nā l-masrah*⁶⁴; ensayo que analicé con detalle, y en sus diversos niveles: lingüístico, formal y temático, en una comunicación presentada en las *I Jornadas de Literatura Árabe Moderna y Contemporánea*, a cuya publicación remito⁶⁵, por lo que ahora me ceñiré sólo a un breve resumen y comentario del mismo.

Este ensayo compendia la postura de al-Hakim con respecto al teatro como género literario y su evolución en Egipto y presenta dos vertientes, en mi opinión, bien diferenciadas: por un lado una nueva forma de llevar a escena cualquier obra de teatro, abundando en la línea de sus escritos anteriores, y, por otro, la consideración de esa forma como un "molde propio", basado en la tradición, frente al molde europeo.

Con respecto al primer punto -la puesta en escena- su propuesta, para la que se vale de una terminología específica⁶⁶, coincide en sus rasgos generales con el llamado "teatro épico" de Bertolt Brecht⁶⁷: ausencia de decorados, vestuarios y escenario, introducción mediante el *ḥikāwāfī* ("narrador") de elementos narrativos que interrumpan la acción, el actor (*muqalladāfī*, en vez de *mumattil*), que se presentará con su propio nombre y realizará varios papeles, no debe "representar" (*tamīl*), sino "imitar" (*taqlīd*), ni ha de identificarse con el personaje sino describirlo. En suma, lo que propone es el distanciamiento de la trama con res-

cia o preocupación constante?". *Analecta Malacitana*, X (1987), pp. 319-343.

64. Publicado en El Cairo, 1967.

65. Cfr. M^a A. Martínez Núñez. "*Qālabu-nā l-masrah*", ensayo sobre el teatro árabe de Tawfiq al-Hakim y su relación con las dialogadas de Naḥīb Maḥfūz". *Actas de las I Jornadas de Literatura Árabe Moderna y Contemporánea*. Madrid, 1991, pp. 165-188.

66. M^a A. Martínez Núñez. "*Qālabu-nā l-masrah*", ensayo sobre el teatro...", pp. 168-170.

67. Las bases teóricas del "teatro épico" están recogidas en una serie de ensayos de B. Brecht. *Escritos sobre teatro*. Selección y trad. J. Hacher, 3 vols. Buenos Aires, 1973-76, especialmente vol. I, pp. 33-35 y 165-196; cfr. asimismo *Cuadernos de teatro*, 2 (1979), volumen dedicado a B. Brecht.

pecto al público, desvelando el "engaño teatral" mediante la puesta al desnudo de los recursos, con el objetivo último de despertar la capacidad crítica del espectador y convertir el teatro en una forma de conocimiento. Aquí emerge de nuevo la función didáctica del arte, lo que al-Ḥakīm denomina expresivamente como "la *šu`biyya* de la cultura superior"⁶⁸. Todo esto, como en el caso de Brecht, hace que el molde de al-Ḥakīm suponga, de hecho, el rechazo de la tradición teatral aristotélica y de la catarsis; es decir de la identificación del espectador con el héroe o con la trama misma.

Sin embargo, lo más significativo es que esta nueva forma de representación y escenificación es presentada por el autor como el "molde árabe y egipcio", resultado y culminación, según su parecer, de la evolución natural del teatro en Egipto, desde su origen primitivo, que él identifica con la infancia biológica, hasta la plenitud final; etapa esta última que debe representar el momento de la originalidad. Dicho planteamiento le conduce a la necesidad de legitimar ese "molde propio" en la tradición, en ese origen primitivo, o en otras palabras, de considerarlo como heredero y continuador del *turāṭ*, del legado tradicional egipcio y árabe.

Pues bien, en este caso de la representación y la puesta en escena, encuentra el origen en las figuras del narrador popular, *ḥikāwān*, del parodiador, *muqallid*, y del panegirista, *maddāḥ*, con el fin de recuperar los elementos y las técnicas de transmisión oral de la *ḥikāya*, los cuentos populares y las gestas y leyendas de caballería; manifestaciones populares tradicionales que en su contexto cumplían evidentemente una función distinta, pero que son consideradas por al-Ḥakīm como la expresión genuina de la espontaneidad y de la sensibilidad colectiva, frente al amaneramiento de la prosa clásica⁶⁹. En su opinión, la forma en que estos relatos se transmitían constituye una muestra del carácter específico egipcio, una forma de teatro incipiente, o en potencia, algo a lo que debe volver el teatro egipcio ya en su plenitud para reflejar la identidad propia del pueblo que lo crea.

Y es que, si con respecto a la puesta en escena la actitud de al-Ḥakīm se vio sometida a cambios y se matizó con el tiempo, no sucede lo mismo con la búsqueda de identidad y la legitimación en el pasado de las nuevas formas del discurso.

68. T. al-Ḥakīm. *Qālabu-nā l-masraḥ*, pp. 16-17.

69. A este hecho alude frecuentemente en *Zahrat al-`umr*, pp. 174-181 y 182-193, especialmente.

so literario que constituyen, en cambio, una constante a lo largo de toda su producción. Ese objetivo está presente desde los primeros años de su actividad literaria: así con *Ahl al-Kahf* remite al Egipto faraónico y al Corán, a este último en *Muḥammad* (1936), al mundo faraónico de nuevo en *Iẓīz* (1955) o *Luḥbat al-mawt* (1957), al pasado helénico de Egipto en *al-Malik Ūḏīb*, *Pígmalión* y *Praksā aw muškilat al-ḥukm* (1939), al legado clásico, concretamente a la *maqāma*, en su novela *Ta'rij ḥayāt ma'ida* (1938)⁷⁰, y al *turāf* popular: el *sāmīr* o tertulia nocturna en *al-Zammār* (1937), *Las mil y una noches* en obras de teatro como *ʿAlī Bābā* (representada en 1926), *Šahrazād* o *al-Jurūy min al-ḡanna*, e incluso en *Yawmiyyāt nā'ib fī l-aryāf*, donde presenta cada día un episodio, según él, al estilo de *Las mil y una noches*⁷¹; y la danza, el canto y los juegos populares rurales en *al-Šafqa*.

Sin embargo, es interesante advertir cómo la conciliación entre lo nuevo y lo tradicional se hace mucho más evidente a partir de los años sesenta, precisamente en aquellas obras y experimentos, como *Qālabu-nā l-masrahīn*, en los que el autor coincide con las tendencias más innovadoras de la literatura universal. Aparte de su obra de teatro *Šams al-nahār* (1965), basada también en *Las mil y una noches*; de los ensayos dialogados *Šams wa-qamar* (1973) y *Ḥaḏīṭ ma'a al-kawkab* (1974), al estilo de las obras didácticas de B. Brecht, pero presentadas por al-Ḥakīm como herederos del *Kaḥla wa-Dimna*; y de las memorias autobio-gráficas *Rihlat al-rabī' wa-l-ja'if* (1964)⁷² y las posteriores *Rihla bayna ʿaṣrayn* (1972) y *Miṣr bayna ʿahdayn* (1983), relacionadas con la *riḥla* tradicional; es en su teatro del absurdo donde más claramente se detecta ese deseo de conectar con lo que considera sus fuentes primitivas y originales.

Ese tipo de teatro -inspirado en el concepto existencialista del "absurdo", que formuló Albert Camus, y en formas del Dada y del surrealismo- fue la respuesta literaria desarrollada a partir de los años cincuenta para expresar la sinrazón de la realidad, la angustia existencial y la incomunicación. La crisis que en la década de los sesenta experimentó Egipto, y que terminaría con la desintegración poste-

70. Fue reeditada posteriormente sin mención de fecha (entre 1945 y 1952) con el título *Aṣṣab amīr al-ṭufayliyyīn*.

71. T. al-Ḥakīm. "Les lēttres arabes à travers ce dernier quart de siècle". *L'Islam et l'Occident*. París, 1982, reed. facsimil del n.º de 1947 de *Cahiers du Sud*, p. 246.

72. Reeditada en Beirut en 1973 con el título *Ma'a al-zamān*.

rior del nasserismo, da sentido al hecho de que algunos literatos egipcios y árabes se decanten en esas mismas fechas por las temáticas y recursos técnicos del teatro del absurdo, y entre ellos Tawfiq al-Ḥakīm, quien se atribuye incluso la responsabilidad de su denominación en árabe: *al-lā-ma`qūl*⁷³.

Las obras *Yā ʿālī` al-šayara!* (1962), *al-Ta`ām li-kull fam* (1963) y la segunda parte de *Rihlat al-rabī` wa-l-jarīf*⁷⁴ se insertan en esta tendencia y denuncian la sumisión del individuo a la autoridad, el dinero y la máquina, la situación de aislamiento e incomunicación del individuo en sociedad, pero también -y muy en línea con el resto de la producción de al-Ḥakīm- la inutilidad de los principios y razonamientos lógicos y la vacuidad de la moderna cultura basada en lo material y en la razón, más que en la sensibilidad.

Pues bien, en el epílogo de *al-Ta`ām li-kull fam* se encuentra de nuevo el interés de al-Ḥakīm por conectar este tipo de teatro con la tradición, diciendo: "Para mí el sentido de la renovación no es la resta sino la suma" o "...hay que conceder libertad al artista para que cree algo nuevo sin que elimine los valores antiguos. Nosotros nos movemos, viajamos con rapidez, pero también llevamos con nosotros nuestro antiguo equipaje apropiado para la travesía"⁷⁵. El propio autor explica esas alusiones veladas al legado tradicional en escritos posteriores, cuando expone: "Consideré la pregunta de si ese nuevo teatro tenía relación con lo nuestro y encontré la respuesta. Ciertamente el absurdo existía en nuestra herencia. *Las mil y una noches* estaban plagadas de relatos extraordinarios y, asimismo, los

73. Así lo afirma en el epílogo de *al-Ta`ām li-kull fam*. El Cairo, 1963, p. 176. En este texto también explica que no entiende dicho término como "irracional", sino como algo próximo a lo fantástico e imaginativo. Tanto Samsó. "Teatro árabe actual", p. 320, como N. Tomiche. *Histoire de la littérature romanesque*. París, 1981, p. 92, nota 21, traducen el término por "irracional" y se plantean si es irracional o no este teatro de al-Ḥakīm.

74. Esta obra contiene dos partes bien diferenciadas: *Rihlat al-rabī`*, colección de poemas redactados durante los años veinte en París, hace referencia a su propia juventud, y *Rihlat al-jarīf*, su etapa de madurez, con dos breves piezas del teatro del absurdo.

75. T. al-Ḥakīm. *al-Ta`ām li-kull fam*, p. 176. Recientemente se ha publicado una traducción al castellano de esta obra, pero sin incluir la del epílogo; T. al-Ḥakīm. *Comida para todos. Obra teatral en tres actos*. Trad. A. Labarta. Córdoba, 1995.

cantos que repetían grandes y pequeños, como "¡Oh tú, que subes al árbol! ¡trae-me una vaca!"⁷⁶. Pero es, sobre todo, en *Fannu-nā l-ša`bī wa-l-lā-ma`qūl*⁷⁷, donde amplía y teoriza sobre la herencia del Egipto faraónico y del legado popular árabe en el teatro del absurdo⁷⁸. Así, por ejemplo, la canción popular que da origen al título de *Yā ṭāli` al-šayara!* proviene de un antiguo himno bucólico sobre el mito del dios árbol, símbolo de la fertilidad, y sobre el mito de la vaca que representa la abundancia y la fecundidad, incluidos ambos en la leyenda de la muerte y resurrección de Osiris en Abydos⁷⁹, reinterpretado ahora por al-Ḥakīm de nuevo como símbolo de la esencia nacional egipcia que pervive eternamente.

En realidad, lo que al-Ḥakīm lleva a cabo es una revalorización de ciertas parcelas del legado clásico y especialmente del legado popular, pero integrándolos en un contexto nuevo y readaptándolos a una función distinta. Es la exaltación de la idea nacional y de la sensibilidad colectiva la que, sin duda, inspira y favorece esa actitud absolutamente nueva, y compartida por otros muchos literatos árabes, ante las manifestaciones populares tradicionales.

En esta tendencia de la recuperación del *turāt* -mantenida en la literatura árabe contemporánea y acentuada en los años sesenta- opera siempre la noción de continuidad y, asimismo, la de superación ininterrumpida. La revisión del pasado ha existido en todas las sociedades y épocas, pero con unas características distintas. Si la vuelta al pasado no es nunca un fin en sí mismo, sino un medio puesto al servicio de determinados objetivos, en la recuperación del pasado con fines nacionalistas está siempre presente la noción hegeliana del devenir del espíritu impercedero y también la de que cada época posee en sí misma los gérmenes de su propia superación en la posterior, de tal forma que en la última quedan contenidas y superadas las anteriores. Esto último explica la consideración de los géneros literarios como organismos biológicos, sujetos a las leyes de la evolución natural.

76. M. Ṭawīl. "Ṣūra taḥkārīyya...", p. 29.

77. Incluido en *Bayna al-fikr wa-l-fann*, pp. 103-117.

78. En esta idea coincide Chakib el-Khouri cuando afirma que en Oriente este tipo de teatro se debe más a la herencia de antiguas civilizaciones que a la influencia Jarry, Artaud, Genet o Ionesco. Cfr. Ch. el-Khouri. *Le théâtre arabe de l'absurde*. París, 1978, p. 54.

79. *Ibidem*, pp. 65-66; y C. F. Audebert. "Al-Ḥakīm's Yā ṭāli` a al-shajara and folkart". *Journal of Arabic Literature*, IX (1978), pp. 138-149.

Por consiguiente, cuando al-Ḥakīm remite su producción al pasado lo que pretende, como él mismo afirma, es buscar la evolución de los géneros, retrocediendo desde lo que considera plenitud o madurez de los mismos hasta su origen, cuando existían en potencia, pero eran fiel reflejo del espíritu nacional aún no enmascarado en una realidad inadecuada, como sucedería con el transcurrir del tiempo. Así, en opinión de al-Ḥakīm, para que la literatura egipcia cumpla con su función: ser reflejo de la esencia nacional, ha de ser ella misma, ha de remontarse a sus orígenes y a etapas anteriores de su evolución, para integrarlos y superarlos. Se trata, en definitiva, del historicismo que -sin otra finalidad que legitimar el presente a través del pasado- establece una dialéctica permanente entre el principio y el final del proceso, el origen y el fin se confunden. De este modo la historia de la literatura pasa a ser una historia ontológica: la de la esencia nacional que se desarrolla siendo siempre la misma, visión historicista que se reactiva siempre que existan los mismos objetivos y las mismas condiciones con los que surgió en Europa⁸⁰.

Como conclusión, he de señalar que en la producción de Tawfiq al-Ḥakīm se resume todo el devenir del teatro en Egipto: la preocupación primera por convertirlo en literatura, distanciándose de las farsas y melodramas populares -aspecto en el que coincide con el elitismo burgués de los reformistas ilustrados, como Jovellanos o Moratín, y su defensa del teatro como género culto, dirigido a la élite social, frente al teatro popular⁸¹-, el interés manifestado posteriormente por que ese teatro culto, ya en su plenitud, adquiriera la mayor difusión y llegue a todos los públicos, a lo que se une la continua experimentación formal, utilizando en sus obras y propuestas los nuevos recursos de las vanguardias literarias y de los reformadores de la escena, y, como elemento permanente y justificativo de toda su actividad, la consideración romántico-nacionalista de la literatura como reflejo de la sensibilidad colectiva, de la que deriva su afán de legitimación en el pasado.

80. Sobre la reactivación del historicismo entre los intelectuales árabes, cfr. A. Laroui. *La crise des intellectuels arabes. ¿Traditionalisme ou historicisme?*. París, 1974, p. 111.

81. Cfr. J. Herrera Navarro. *Hacia la profesionalización del escritor: el dramaturgo a finales del siglo XVIII en un discurso anónimo dirigido a Armona*. En J. Alvarez Barrientos y J. Checa Beltrán (Coords.). *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*. Madrid, 1996, pp. 529-541.